MEISTER DER ZEICHNUNG



HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR
DR. HANS W. SINGER







ZEICHNUNGEN VON ANSELM FEUERBACH

MEISTER DER ZEICHNUNG

HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR
DR. HANS W. SINGER

ELFTER BAND

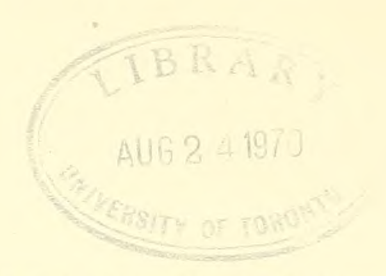
ANSELM FEUERBACH

A. SCHUMANN'S VERLAG / LEIPZIG

ZEICHNUNGEN VON ANSELM FEUERBACH

FÜNFZIG TAFELN MIT LICHTDRUCKEN
NACH DES MEISTERS ORIGINALEN MIT
EINER EINLEITUNG VON PROFESSOR
DR. HANS W. SINGER

A. SCHUMANN'S VERLAG / LEIPZIG



Buchdruck von Radelli & Hille, Leipzig
Lichtdruck von Sinsel & Co., G. m. b. H., Leipzig
Titelzeichnung des Einbands von Prof. Franz Hein

Verzeichnis der Tafeln

Nr.	Beschreibung	Standort
25	AMAZONENKAMPF — Um 1860 — (Allgeyer 350). Vorſtudie zur Nürnberger „Amazonenſchlacht". Feder auf weißem Papier, 324 : 559 mm	Berlin, Nationalgalerie
26	AMAZONENSKIZZEN — 1871 — (Allgeyer, fehlt). Feder auf rotem Löſchpapier, 250 : 230 mm	Dresden, Kupferſtichkabinett
27	REITENDE BOGENSCHÜTZIN — 1871 — (Allgeyer 570). Studie zur Nürnberger „Amazonenſchlacht". Kreide und Farbſtifte auf rötlichgelbem Papier, 510 : 389 mm	München, Graph. Sammlung
28	LANZENTRÄGER u. a. m. — Um 1871 — (Allgeyer 580). Vorſtudie zur Nürnberger „Amazonenſchlacht". Kreide u. Farbſtifte auf rötlich. Papier, 480 : 393 mm	München, Graph. Sammlung
29	KÄMPFERINNENGRUPPE — Um 1871 — (Allgeyer 574). Studie zur Nürnberger „Amazonenſchlacht". Kreide m. Farbſtiften auf rotgelb. Papier, 548 : 406 mm	München, Graph. Sammlung
30	KÄMPFENDER MANN u. a. m. — Um 1871 — (Allgeyer 579). Studien z. Nürnberger „Amazonenſchlacht" Kreide m. Farbſtiften auf grauem Papier, 553 : 400 mm	München, Graph. Sammlung
31	LIEGENDE, NACKTE FRAU — Um 1871 — (Allgeyer 591). Studie zur Amazone mittlings vorn auf der Nürnberger „Amazonenſchlacht". Kreide, weiß gehöht, auf braunem Papier, 305 : 407 mm	Dresden, Kupferſtichkabinett
32	GESTÜRZTER MANN — Um 1871 — (Allgeyer 578). Vorſtudie zur Nürnberger „Amazonenſchlacht". Biſtre auf blauem Papier, 470 : 625 mm	München, Graph. Sammlung
33	REITENDE AMAZONE — Um 1873 — (Allgeyer 594). Vorſtudie zur Nürnberger „Amazonenſchlacht". Kreide u. Buntſtifte auf braunem Papier, 455 : 205 mm	Dresden, Kupferſtichkabinett
34	FRAUENAKT u. a. m. — Um 1873 — (Allgeyer 587). Vorſtudien zur Nürnberger „Amazonenſchlacht". Kreide u. Buntſtifte auf rotbraunem Papier, 482 : 355 mm	Berlin, Nationalgalerie
35	BEIN- UND ARMSTUDIEN — Um 1873 — (Allgeyer 581). Vorſtudien zur Nürnberger „Amazonenſchlacht". Kreide und Buntſtifte auf grauem Papier, 465 : 336 mm	München, Graph. Sammlung
36	FRAUENAKT, UMSINKEND — Um 1869 — (Allgeyer 592). Studie zur Amazone mittlings auf der Berliner „Amazonenſchlacht". Kreide, weiß gehöht, auf Strohpapier. 478 : 358 mm	Dresden, Kupferſtichkabinett
37	JÜNGLINGSKOPF — 1870 — (Allgeyer 590). Studie zum verwundeten Jüngling auf der Nürnberger „Amazonenſchlacht". Kreide, weiß gehöht, auf rotbraunem Papier, 470 : 375 mm	Dresden, Kupferſtichkabinett
38	FRAUENKOPF — 1871 — (Allgeyer 585). Studie zur Nürnberger „Amazonenſchlacht". Kreide und Buntſtifte auf grauem Papier, 486 : 408 mm	Berlin, Nationalgalerie
39	BEKRÄNZTER KOPF — 1871 — (Allgeyer 563). Studie zur Nürnberger „Amazonenſchlacht". Kreide und Buntſtifte auf rotgelbem Papier, 475 : 425 mm	München, Graph. Sammlung
40	FRAUENKOPF NACH RECHTS — 1871 — (Allgeyer 564). Studie zur Nürnberg. „Amazonenſchlacht". Kreide, weiß gehöht, auf rötl. Papier, 466 : 395 mm	München, Graph. Sammlung
41	FRAUENKOPF, ZURÜCKGELEHNT — 1871 — (Allgeyer 565). Studie zur Nürnberger „Amazonenſchlacht". Kreide u. Farbſtifte auf rötl. Papier, 405 : 385 mm	München, Graph. Sammlung
42	FRAUENKOPF, NACH RECHTS HERABBLICKEND — 1871 — (Allgeyer 567). Studie zur Nürnberger „Amazonenſchlacht". Kreide und Farbſtifte auf gelbem Papier, 430 : 385 mm	München, Graph. Sammlung
43	GALOPPIERENDES PFERD u. a. m. — Um 1871 — (Allgeyer 593). Studien zu den Pferden hinten rechts und vorn links auf der Nürnberger „Amazonenſchlacht". Kreide und Buntſtifte auf hellbraunem Papier, 523 : 412 mm	Dresden, Kupferstichkabinett
44	ZWEI PFERDE — 1871 — (Allgeyer 584). Vorſtudien zur Nürnberger „Amazonenſchlacht". Kreide, weiß gehöht, auf gelbem Papier, 458 : 393 mm	München, Graph. Sammlung
45	DIE GEBURT DER ATHENE — 1874 — (Allgeyer 616). Entwurf für das Mittelbild des erſten Projekts für die Wiener Akademie-Aula. Feder auf weißem Papier. 206 : 290 mm	München, Graph. Sammlung
46	ATHENE ENTSÜHNT DEN OREST — 1874 — (Allgeyer 618). Entwurf zu einem Bild des erſten Projekts für die Wiener Akademie-Aula. Feder auf weißem Papier, 195 : 317 mm	München, Graph. Sammlung
47	PROMETHEUS UND DER ADLER — 1875 — (Allgeyer 726). Studie zum Prometheusbild der Wiener Akademie-Aula. Kreide und Buntſtifte auf graublauem Papier, 420 : 561 mm	Berlin, Nationalgalerie
48	LIEGENDE, NACKTE FRAU — 1875 — (Allgeyer 727). Studie zur Okeanide auf dem Prometheusbild der Wiener Akademie-Aula. Kreide und Buntſtifte auf graublauem Papier, 289 : 561 mm	Berlin, Nationalgalerie
49	MUSIZIERENDE FRAUEN — 1876 — (Allgeyer 641). Erſter Entwurf zu dem Berliner „Konzert". Feder und Tuſche auf weißem Papier, 195 : 131 mm	Berlin, Nationalgalerie
50	DIE VERSUCHUNG DES HEILIGEN ANTONIUS — 1877 — (Allgeyer 654). Aquarell auf weißem Papier, 500 : 300 mm	München, Graph. Sammlung

Unter den Künſtlerhiſtorien iſt der Fall Feuerbach das bürgerliche Trauerſpiel. Trauerſpiel, weil der Künſtler bei Lebzeiten ſich nicht durchzuſetzen vermochte; bürgerlich, weil dasjenige, was ſich über ſeine ganze Laufbahn als düſteres Geſpenſt gelagert hat, auch dasjenige iſt, woraus für den gewöhnlichen ſterblichen Bürger die überwiegende Mehrzahl aller Schwierigkeiten entſteht — die leidige Geldfrage.

Oft ſpricht man von dem »Künſtlerelend, wie es im Buche ſteht« — aber wer hat »das Buch« je geleſen? Will jemand ſich einmal dazu verſteigen, ſo kann er zu nichts Geeigneterem greifen als zu den zwei Bänden, in denen die Briefe, die Anſelm Feuerbach an ſeine Stiefmutter ſchrieb, ſtehen. Sie war ihm, nebenbei geſagt, eine Hüterin, wie ſie treuer und aufopfernder keine leibliche Mutter ſein kann.

Das Durchleſen — ſagen wir der erſten Hälfte — kann einen bis aufs Innerſte erſchüttern. Wir ſtellen den Künſtler unter die drei oder vier bedeutendſten Meiſter der deutſchen Malerei während der erſten drei Viertel des neunzehnten Jahrhunderts. Wie war es möglich, daß unter den Zeitgenoſſen ſich auch nicht einer fand, der ſein Genie erkannte? Bei aller Eigenart hatte ſeine Kunſt doch eigentlich gar nichts an ſich, das geeignet geweſen wäre, die Leute vor den Kopf zu ſtoßen. Schließlich ſind ſie ja in den Tagen alle miteinander nicht auf Roſen gebettet geweſen, auch ein Schwind, ein Richter, ein Rethel nicht; und ſpäter, als günſtigere Zeiten kamen, ſo waren die »Malerfürſten« jener Tage, wie etwa Piloty und Makart doch immer noch nicht mit dem zu vergleichen, was wir in ſolchen Dingen nach der Errichtung des geeinten Reiches erlebt haben. Aber einigermaßen getragen von ihrem Volk waren ſie doch alle, etwas Platz an der allerdings damals etwas lau ſcheinenden Sonne war für jeden vorhanden; nur nicht für Feuerbach.

Es gelang ihm nicht, einen Gönner unter den Fürſten zu finden. Neid und Haß vermochten es ſogar, ihn aus der Gunſt des eigenen Landesfürſten zu verdrängen. Der einzige, der ſich ſeiner wenigſtens äußerlich annahm, der Baron, nachmalige Graf Schack, tat es in einer überaus unſchönen Weiſe. Er wird ſich kaum bewußt geweſen ſein, daß er eigentlich die Notlage von dieſem Künſtler und anderen ausgenutzt hat; aber tatſächlich war das doch der Fall. Durch ſeine Eingriffe aber in die freie Künſtlerſchaft, durch das Aufdrängen eigener Anſichten und das Leitenwollen war er eine große

Gefahr für jeden Maler. Feuerbach machte sich gewaltsam von ihm los, um sein Bestes zu retten.

Daß es unserem Künstler nie gelang, den Anschluß an einen Mann der Feder zu bekommen, war ebenso bedauerlich als merkwürdig. Damals freilich waren beide Teile anders wie jetzt. Der Mann der Feder war im wesentlichen »Kritiker«. Eigentlich war, was er schrieb, an die Künstler selbst gerichtet. Er nahm sie nicht hin, wie sie waren, sondern auch er suchte sie mehr oder minder zu leiten. Daß die Künstler ihm das verübelten, ist leicht verständlich. Mittlerweile ist das Verhältnis etwas günstiger geworden. Der Schriftsteller hat den »Kritiker« abgestreift und wendet sich nicht mehr an die Künstler, sondern an die Menge der Genießenden. Denen will er seinen Helden, den Künstler, vorführen. Er will ihnen dessen Schönheiten erschließen. Was hätte ein begabter Mann mit warmem Kunstgefühl für ein wundervolles Objekt an Feuerbachs Kunst gehabt, um es dem breiten Publikum warm ans Herz zu legen! Es ist erstaunlich, daß er sich nicht eingestellt hat.

Jedenfalls ist solch ein »Kritiker« der einzige, der dem Künstler nach dieser Seite hin wirklich helfen kann. Es hat noch kein Künstler der Neuzeit, rein äußerlich genommen, einen wirklichen Erfolg gehabt, ehe er seinen schriftstellerischen Apostel gefunden hatte. Die Menge kauft solche Bilder, die ihr gepriesen werden. Sie selbst ist der Lage der Dinge nach nicht imstande, aus eigener Kraft zu einem Urteil zu gelangen, namentlich, wenn es sich um eine neuartige Erscheinung handelt. Der »Kritiker« hilft weder, noch hindert er den Künstler in der Entfaltung seiner Meisterschaft: er verhilft ihm aber zum Geld. Und das war es, was Feuerbach fehlte, worum und worüber er sich Tag für Tag, Woche für Woche, Monat um Monat, Jahr um Jahr quälte und härmte.

Liest man immer weiter in diesen Briefen, so tritt alles übrige allmählich zurück hinter dem niederdrückenden Gefühl über die unsäglich peinliche Rolle, die das Geld in dieses Meisters Dasein gespielt hat. Die Empörung über den Mißverstand der Zeitgenossen, das Mitgefühl für allerhand Unglücke, die ihn betreffen, ja schließlich die Sympathie für seinen Charakter verblassen nach und nach. Wie ein schrecklicher Alp legt sich's auf einen, — wie lange wird's dauern, wie viele Seiten oder gar wie viele Zeilen, — bis wieder der alte Jammer ausbricht, daß er in Geldnöten sitzt, daß dies oder jenes Werk nicht zustande kommt, weil die scudi und die bajocchi nicht eingehen wollen! Er kann schreiben: »Glaube mir, nach fünfzig Jahren werden meine Bilder Zungen bekommen und sagen, was ich war und was ich wollte.« Das stolze Selbstvertrauen jedoch hilft ihm nicht über das Elend des Tages hinweg.

Die Erklärung der Tragödie liegt zum Teil in der Natur des Menschen, bei Feuerbach wie bei jedem. Ob einer etwas kann oder nicht, darauf ist

es nie angekommen. Wie er sich mit seinen Mitmenschen stellt, daß allein ist ausschlaggebend für den Erfolg. Feuerbach hat ein überaus schwieriges Temperament ererbt, – von seinem Vater und seinen Vorfahren. Seine ganze Künstlerschaft zudem baute sich auf der äußerst gefährlichen Grundlage eines Gleichgewichtes zwischen dem gedanklichen und dem Sinnesvermögen auf. Feuerbach hat, wie z. B. neben ihm Rossetti, die Gefahr bezwungen: aber die Kraftanstrengung hat ihm seine künstlerische Entwicklung nicht leicht gemacht.

Wieviel leichter hätte es der Mensch und der Künstler Feuerbach gehabt, wenn er nicht unter dem Banne einer Überlieferung gestanden hätte, die noch auf die cornelianische Zeit zurückging. Es hat unserem Meister nichts gefrommt, daß sich seine Zeit ebensowenig wie er, die innere Größe unabhängig von der äußeren hat denken können. Am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts waren die deutschen Maler aus den ärmlichen Verhältnissen des Vaterlandes in seiner tiefsten Erniedrigung nach Rom gelangt, wo das ungeheure Format einer Weltkultur sie aus der Fassung bringen mußte und auch gebracht hat. Sie, deren Auge auf das Kleinliche eingestellt war, sahen nur die großartige Ausdehnung der alten Kunst und staunten das, was ihnen zunächst den mächtigen äußerlichen Eindruck machte, an, ohne zu erkennen, daß dies nicht das Wesentliche jener Kunst sei. Vor allem kam es ihnen nicht zum Bewußtsein, daß sich das Format nicht ohne den inneren großen Zug des ganzen Kunstlebens ausfüllen ließ. Es wurde der Grund für jenes merkwürdige Treiben gelegt, das eine Kunst heraufbeschwören wollte, die jenseits jeglichen praktischen Bedürfnisses stand. Für das Fresko oder gar den Freskenzyklus waren diesseits der Alpen die physischen Bedingungen nicht gegeben. Als Ersatz dafür hat man das »Galeriebild« erfunden. Galerien, öffentliche Museen, Anstalten, durch die die Kunst einen Einfluß auf das Volk unmittelbar gewinnen sollte, entstanden erst um diese Zeit. Heute können wir unsere Kultur gar nicht mehr ohne sie denken; das heißt, seit einem kleinen Menschenalter vielleicht, tauchen die Zweifel wieder auf. Zu Feuerbachs Zeit aber war das »Galeriebild« das ne plus ultra der Kunst bis hinab in den Anfang der achtziger Jahre, zur Zeit des Todes unseres Malers. Das Gemälde als Kunstwerk ist seinem Wesen nach Schmuck. Es muß einen Altar zieren, es muß einen Wohnraum verschönen, es muß, wenn es ein eigentliches Leben erfahren soll, in genauer Beziehung zu einem einzelnen Besitzer stehen. Es darf aber nicht ankerlos in einem Meer von uneingestellten Regungen schwimmen. Es kann nicht gleich im voraus für eine »Galerie«, wo es wie das seltene Tier im Zoologischen Garten von Freund und Feind begafft wird, bestimmt werden. Wir haben allerdings gelernt zu abstrahieren und können dank unserer Erfahrung, unserer Reflexionen, unseres Wissens, die Giorgionesche »Venus« auch in der Dresdner Galerie genießen. Aber nie und nimmer hätte Giorgione solch ein Werk

für eine öffentliche Galerie zuſtande gebracht. Die Seele des Malers iſt in der ſtarken Empfindung beſchloſſen, nicht in der Reflexion. Daß Feuerbach im »Galeriebild« ſein Ziel erblickte, ſchon daß er den Ehrgeiz hatte, mit etwas räumlich »Würdigem« in einem Muſeum zu prangen, war die Achillesferſe ſeiner Kunſt. –

Feuerbach war ein rieſiger Arbeiter, – was ihm um ſo höher anzurechnen iſt, als er ſtets mit den mißlichen Nebenumſtänden zu kämpfen hatte, die faſt jedem Menſchen die Stimmung rauben und die Arbeit verleiden. Seine Arbeitsluſt, ſein Arbeitsdrang war jener Art, die ein gut Stück faſt jeden Genies ausmacht. Herrlich offenbaren ſie ſich in ſeinen Zeichnungen. Wer dieſe nicht kennt, kann kaum zu einer wahren Einſchätzung des Meiſters gelangen. Das wußte dieſer ſelbſt. Sein Stolz und das Bewußtſein ſeiner hohen Sendung haben ihn ja ohnehin nicht gering von ſich denken laſſen. Am wenigſten von ſeinen Zeichnungen. Als er ſich bequemen mußte, ſeine Gemälde zu Preiſen abzugeben, die ſelbſt für damalige Zeiten gering waren, ſetzte er ſeine Zeichnungen zu Summen an, die mehr als das Doppelte von dem betragen, was zwei Generationen nach ihm ein Klinger, ein Stuck, ein Liebermann erhielten. –

Von den Zeichnungen, die unſer Band in Wiedergaben bietet, verſetzt uns die erſte in die Zeit der „Poeſie", des erſten großen „Galeriebildes", das dem Künſtler gleich am Anfang ſeiner Laufbahn genügenden Kummer verurſachte. Man tadelte die „Verzeichnung" daran, die Feuerbach ja ſelbſt zugeben mußte, über die er ſich jedoch mit etwas gelinder Selbſttäuſchung hinwegſetzte, indem er auf die ſonſtige monumentale Haltung des Bildes verwies. Dadurch, daß er das Bild dem Großherzog von Baden ſtiftete, entledigte er ſich ſozuſagen eines Teils der Verpflichtungen, die die mehr ideale als praktiſche Gönnerſchaft des hohen Herrn ihm auferlegt hatten. Zugleich mag ihn das dunkle Gefühl beſtimmt haben, auf dieſe Weiſe ſei das Bild am eheſten dem Streit der Parteien, der Kritik überhaupt entzogen und für ſein Fortkommen geſorgt. In der Tat iſt es ja denn auch ſpäter an die Karlsruher Galerie weiter geſchenkt worden.

Das Bild wurde im Jahre 1856 vollendet; unſere Zeichnung ſtammt aus dem folgenden Jahr. Vergleicht man beide, ſo kann man es nur lebhaft bedauern, daß der Meiſter die ſtehende Figur in Öl ausgeführt und nicht lieber den ſpäteren Entwurf hierfür beſtimmt hat. Denn dieſer iſt ſoviel vornehmer, reifer, überzeugender. Von einer Kompoſition kann man im Zuſammenhang mit dem Gemälde faſt nicht ſprechen; bei der Zeichnung iſt ſie hervorragend. Schon allein in ihrer Iſoliertheit verkörpert die ſtehende Geſtalt den Gedanken nicht recht, während die ſitzende nicht nur als Typ und mittels der Anklänge an frühere Idealgeſtalten der Dichtkunſt die Deutung klar ertönen läßt, ſondern ſchon in ſich ſelbſt eine glückliche Faſſung des Vorwurfs iſt. Für die ſtarke Bewegung des Putto gibt es Vorbilder in

der italieniſchen Kunſt, vornehmlich in der venezianiſchen. Dort hatte Feuerbach längere Zeit geweilt, ehe er dieſen Entwurf in Rom ſelbſt ſchuf. Vor allem aber atmet dieſe Zeichnung in ganz anderer Weiſe als das Gemälde den Hauch des Feuerbachſchen Stils aus. Hier iſt er ſchon im Landſchaftlichen, in der Stimmung, in der Art der Beleuchtung der Meiſter der ſpäteren Iphigenien, und die ins Monumentale geſteigerten Verhältniſſe des Körpers, die Großzügigkeit der Silhouette, der heroiſche Fluß des Faltenwurfs weiſen deutlich auf den vornehm pathetiſch geſteigerten, den „großen" Feuerbach hin.

Auf dieſes Blatt folgen einige Naturſtudien, unter denen die „Olivenbäume" und die Skizze „Park von Tivoli" beſonders reizvoll ſind. Ohne gerade das zu ſein, was man ſchlechthin „koloriſtiſch" nennt, weiſen ſie ein ganz prächtiges Gefühl für feinharmoniſche Tonverbindungen auf im Sinne der Whiſtlerſchen „Farbenſinfonien". So hat viel ſpäter Greiner ganz ähnliche Landſchafts- und Naturſtudien geſchaffen von einer Genauigkeit in der Abſtimmung der Farben, die bei ihm ganz beſonders überraſcht, da ſeine Gemälde ein entſprechendes Farbengefühl nicht verraten. Feuerbach betrieb in den Jahren 1857 – 1858 eifrig Naturſtudien, unter anderem in den Sabiner- und Albanergebirgen, und zu ihnen gehören dieſe Blätter.

Aus dem letzteren Jahr zumeiſt ſtammen auch die zahlreichen Kinderſtudien, die zu den ſchönſten im ganzen Zeichnungswerk des Meiſters zu rechnen ſind. Zweifellos haben die Putten in der venezianiſchen Madonnenmalerei den großen Eindruck auf ihn gemacht, der ſich in dieſer Beſchäftigung mit dem nackten Kinderkörper widerſpiegelt. Er beſchreibt ſeiner Stiefmutter, wie die kleinen Weſen ſich immer in ſeinem Atelier herumtummelten, ſo daß er ſie ſtändig beobachten kann und Bewegungen, Poſen, Augenblicke zu erhaſchen vermag, deren er gewiß nie habhaft geworden wäre, hätte er ſie Modell ſtehen laſſen müſſen. Er erzählt auch, wie ihm dieſe Beſchäftigung mit dem „Nackten" von gewiſſen Kreiſen ſehr übel vermerkt worden ſei. Wir greifen uns an den Kopf und fragen uns, wie iſt es denn möglich, daß auch die verzweifeltſte Prüderie an dieſer Art von Kunſt Anſtoß habe nehmen können. So etwas wirft ein merkwürdiges Licht auf die Kultur und die Moral einer Zeit, die doch ſonſt unſerem ganzen Sinnen und Treiben ziemlich naheſteht. Wir begreifen es einfach nicht; ſchon wir aus dem Anfang des Jahrhunderts, geſchweige denn die Menſchen der jüngſten Zeit, die aus reiner Verneinungswut aller früheren Anſchauungen ſich leichthin zu allem und jedem neigen, was ſich allenfalls als Proteſt gegen die Anſchauungen einer weniger zügelloſen Zeit deuten ließe.

Glücklicherweiſe hat ſich Feuerbach nicht beirren laſſen. Bekannt und ſammlungsmäßig nachgewieſen ſind wohl an die fünfzig ſolcher Kinderſtudien des Künſtlers. Er muß aber viel, viel mehr geſchaffen haben, und wir beſitzen wahrſcheinlich wenig oder gar nichts von den erſten Entwürfen, den markant, wenn auch flüchtig hingeworfenen Strichen, mittels derer die

Bewegung, die doch gerade bei Kindern eine ſo ſchnell ſich verlaufende iſt,
feſtgehalten wurde. Die langanhaltendste Übung bildet die Vorbedingung
auch zu ſo einer Skizze wie Nummer 17 oder Nummer 5! Die Lichter
ſind wohl ſpäter aufgeſetzt, die weitere Durchführung der Modellierung
vermutlich auch nachträglich hinzugefügt, dank des Könnens, das ſich auf
einem tiefgehenden Studium, einer breiten, allgemeinen Kenntnis des Kindes=
körpers aufbaut. Aber die Hauptzüge der Stellung ſelbſt ſind zweifellos
hier ſchon während der paar Augenblicke aufgenommen worden, während
derer das Kind ſie innegehalten hat. Ehe der Zeichner ſo weit kam, das zu
können, muß er eine unendliche Menge von viel ſkizzenhafter ausſehenden
Aufnahmen zur Übung ausgeführt haben.

Solche ſorgfältig durchgezeichnete Blätter aber, wie z. B. die Blätter
Nummer 9, 10, 11 oder 12, ſind natürlich nicht nach der Natur geſchaffen,
ſondern auf Grund vorhergehender Studien aufgebaut, wie ein Meiſter aus
vorher beigeholtem Material ſein endgültiges Werk zuſammenträgt.

Das gilt möglicherweiſe auch von den wundervollen Köpfchen, von
denen wir ſechs der allerbeſten bringen. Der prachtvolle Schmelz der weich=
und weitvertriebenen Modellierung arbeitet dem ausgeführten Ölbild faſt
bis zum Endziel vor.

Ihre ſofortige Verwertung fanden dieſe Zeichnungen in den vielen Kinder=
bildern Feuerbachs dieſer Jahre. Die bekannteſten darunter dürften das Leip=
ziger „Kinderſtändchen" und die „Balgenden Buben" in St. Gallen ſein.
Man erinnert ſich dabei des Rubensſchen „Früchtekranzes" uſw., weil das,
wenn nicht die einzigen, ſo doch die einzig geläufigen Beiſpiele vorfeuer=
bachlicher Kunſt ſind, in denen der Meiſter es gewagt hat, bei „Hiſtorien=
bildern" im Gegenſatz zu Genrebildern, das ganze Gewicht der Darſtellung
auf die Schultern der nackten Kleinen zu werfen. Bei Rubens iſt die Malerei
das Ausſchlaggebende. Wir ſehen, daß es Putten, Amoretten ſind, aber wir
empfinden ſie nicht ſo recht als ſolche im Gegenſatz zu Erwachſenen. Was
ſie tun und wie ſie es tun, könnten wir uns ebenſo gern von großen Leuten
vorgeſtellt denken, abgeſehen vom Umſtande, daß dabei einige ſtörende Ge=
dankenverbindungen mitſprechen würden. Bei Feuerbach iſt das aber ganz
anders. Hier iſt die Tatſache, daß es ſich um Kinder handelt, das Entſcheidende.
So verhalten ſich nur die Kleinen. Wollte man uns Erwachſene auf dieſe
Weiſe vorführen, — der Gedanke iſt unfaßbar. Das Leben demnach, nicht
die reine Malerei, iſt bei Feuerbach dasjenige, worauf es ankommt. Er lebt
im „menſchlicheren", intimeren Jahrhundert; nur kann es uns leicht wundern,
daß gerade er, bei dem das Menſchliche ſonſt in der Kunſt gegenüber dem
Idealen in den Hintergrund tritt, es in dieſer Hinſicht ſo ausgeſprochen vor=
walten ließ.

Die Köpfchen ſind übrigens Vorbilder zu den Engeln auf der Dresdener
und der Schackſchen Madonna. Die erſtere wurde im Jahre 1860 gemalt;

die Schackſche, freie Wiederholung entſtand erſt im Jahre 1863. Aber dieſe Kinderſtudien haben dem Künſtler noch viel ſpäter Dienſte geleiſtet. Das kniende Kind, Nummer 10 und das ſtehende, Nummer 5 ſind erſt im Berliner „Gaſtmahl des Platon", alſo endgültig 1873, verwertet worden. Dem Kind überhaupt iſt Feuerbach zeitlebens treu geblieben. Es ſpielt ſeine Rolle in den Familienſtücken, im Hafis, in den verschiedenen Faſſungen des „Ricordo di Tivoli". Es taucht in dem räumlich großen „Parisurteil", in der gedanklich großen „Medea" auf. Zu jenem ist es frei, ohne Vorſchrift der Überlieferung, rein aus Freude am nackten Kind hinzugezogen worden, wie auch zum „Gaſtmahl", in dem es, wenn man ſich rein an den Vorwurf hält, wohl eigentlich gar keinen Platz haben dürfte. Wenn auch nicht in die Amazonenſchlacht, ſo drängt es ſich doch in den Olymp der Wiener Decke ein, ſogar in den „Titanenſturz". Und wie unſere Nummer 49 zeigt, ſollte es nach dem urſprünglichen Entwurf auch einen Platz auf dem ſchönſten, dem hehrſten, dem „Konzert" haben. Wenn Feuerbach es hier aus dem endgültigen Gemälde wieder hat verſchwinden laſſen, ſo iſt das zweifellos nur weil ihm, bei Beibehaltung die Kompoſition unerträgliche Schwierigkeitenb ereitet haben würde.

Außer den beiden angeführten Kinderzeichnungen bringen wir noch drei Blatt zu der großen Hauptſchöpfung Feuerbachs. Er hat sein „Gaſtmahl des Platon" wohl selbſt hierfür erklärt und er hat es allen Widerſtänden zum Trotz gemalt, ohne Beſtellung, gegen die Mög=lichkeit des Verkaufs ſozuſagen, weil er glaubte, endlich damit etwas geſchaffen zu haben, dem er ſeinen Ruhm bei der Nachwelt ruhig anvertrauen könne. Es war das große hiſtoriſche Galeriebild, nach dem ſein ganzes Weſen trachtete, und als es wider Erwarten doch gekauft wurde, aber von einer privaten Sammlerin, da war er wohl froh, fand ſich aber dennoch in ſeinen wahren Abſichten durchkreuzt. So unternahm er es bekanntlich, das ungeheure Werk ein zweites Mal auf die Leinwand zu bannen. Die ſpätere Faſſung iſt denn auch endlich in ein öffentliches Muſeum gelangt, in die Berliner National=galerie. Ob ſie aber dem Meiſter den großen Dienſt leiſtet, den er von ihr erwartete, — wer möchte das vorbehaltlos behaupten? Dieſes zweite Bild iſt zwar etwas reicher ausgebaut als das erſte, jedoch finden ſich keine durchgreifenden Zuſätze oder Verbeſſerungen in der Kompoſition vor. Noch nie aber iſt es einem Sterblichen gelungen, eine Wiederholung ſo lebendig zu geſtalten wie den erſten Wurf. Das werden ſchon viele an ſich bemerkt haben, wenn ihnen durch unglück=lichen Zufall eine Arbeit verloren gegangen iſt und ſie dieſe haben neu herſtellen müſſen. Anſtatt zu helfen, hindert die Erinnerung. Die Friſche der Konzeption weicht der Kälte des Gedanklichen: und das iſt auch in dieſem Fall eingetreten. Namentlich die koloriſtiſche

Durchführung und der Vortrag erwärmen uns nicht und gemahnen uns an ein unleugbares Nichtaufgehen des Inhalts in der Form. Während die äußerlich noch viel literariſcheren Bilder von Feuerbachs großem Zeitgenoſſen, Dante Gabriel Roſſetti, uns über der reinen Kunſt alles andere vergeſſen laſſen, bleibt das „Gaſtmahl" innerlich zu literariſch. Der Wunſch, monumentale Kunſt zu ſchaffen, beſchattet den Trieb, Kunſt überhaupt zu ſchaffen. Roſſetti hält ſich wohl an entlegene Dichterwerke, die verhältnismäßig wenigen, gebildeten Menschen überhaupt nur bekannt, geſchweige denn geläufig ſind. Aber wenn man vor so einem Meiſterwerk ſteht, verſetzen uns allein der Farbenrauſch, die Wunder der Zeichnung, die vornehme Grazie der Empfindung in eine ſolche Verfaſſung des Hingeriſſenſeins, daß wir kaum dazu kommen, uns näher mit der Frage, was eigentlich dargeſtellt ſei, zu befaſſen. Wer vor dem „Gaſtmahl" ſteht, wird immer wiſſen wollen: Worum handelt es ſich? Daß man der Szene gleichgültig gegenüber bleibe, dazu iſt ſie vielzuviel auf den Augenblick zugeſpitzt. Und wer am Ende nicht weiß, daß es Feuerbach darum zu tun war, den großen Gegenſatz zwiſchen Geiſt und Materie mit einem Blitz zu beleuchten, der kann unmöglich die Wirkung erfahren, auf die Feuerbach mit vielfältigen, verſchlungenen Mitteln hinarbeitet. So iſt dieſes „Gaſtmahl" zu ſehr eine Schöpfung der Überlegung ſtatt einer des bloßen Gefühls geworden. Sie wendet ſich zu ſtark an unſer Wiſſen und unſeren Verſtand, so ſtark, wie das nur einem Werk der graphiſchen Kunſt möglich iſt, ohne dabei Einbuße zu erleiden.

Von unſeren Zeichnungen mögen die Nummern 21 und 22 bei beiden Ausführungen Hilfe geboten haben; die Hände unten links auf Nummer 23 gehören aber zu dem ſtehenden Mann ganz rechts in der Philoſophengruppe, der nur auf der zweiten, der Berliner Faſſung vorkommt. –

Ganz glückliche Sinneskunst wieder, ſind die verſchiedenen „Idyllen" oder „Ricordi" von Tivoli, zu denen unſere Nummer 24 eine Studie darſtellt, auf der wahrſcheinlich die wenn auch nicht ungeſchickt, ſo doch immerhin etwas roh hinzugefügten Federſtriche von fremder Hand herrühren mögen.

Sinneskunſt in ganz anderem Maße als die Kompoſition des „Gaſtmahls" bleibt die „Amazonenſchlacht". Unleugbar laſtet auch hier die Wucht, die der Wunſch nach äußerlicher Monumentalität dem Künſtler aufbürdete, ſchwer. Aber das Problem an ſich bietet mehr Berührungspunkte mit einem friſchen Naturſtudium und weniger Gelegenheit ſich bei Gedanklichem aufzuhalten. Die Berliner Faſſung, oder Skizze in Öl iſt von einer mächtig fortreißenden Kraft, und unſer vielleicht erſter Entwurf, Nummer 25, von ganz elementarer

Gewalt. Schaut man ſich das endgültige Wandbild jetzt in Nürnberg an, so iſt man auch geneigt zu glauben, es wäre vielleicht beſſer geweſen, wenn der Künſtler die Kompoſition nicht immer und immer wieder durchgearbeitet hätte. Der Gedanke an das Bild und die Tätigkeit daran begleiten ihn vom Jahr 1859, in dem unſer erſter Entwurf entſtanden ſein ſoll, bis zum Jahr der Vollendung des großen Bildes, 1873. Aber auch ſpäter noch kommt er von den Amazonennicht los.

Neben den Kindern bieten unſere Studien zur Amazonenſchlacht das Reifſte und künſtlerilch Vollendetſte an zeichneriſchem Können, was man von der Hand Feuerbachs zu ſehen bekommen dürfte. Voll herrlicher Kraft ſind die zuſammenbrechende Frau, unſere Nummer 36, und das merkwürdig an Genelli gemahnende, am Boden liegende Weib, unſere Nummer 31. Darin ſteckt eine ungeſuchte Monumentalität der Formenerfaſſung, die weit über der heißbegehrten, aber nicht imanent entſtandenen Monumentalität ſo mancher Feuerbachſcher Hiſtorienbilder geht. Welches techniſche Können liegt in dem Strich, in der Vereinfachung der Mittel! Die vollendete Beobachtung wird eigenwillig beſtimmt, ihr wird ein beſonderes Gepräge aufgedrückt durch die Großzügigkeit der Anſchauung, die in dieſem reifen Künſtler lebt. Das ſind ganz wunderbare Naturſtudien, wie man ſie ſich überwältigender nicht vorſtellen kann.

Wiederum aufgebaut, den Auszug vieler Vorarbeiten darſtellend, ſind ſolche Zeichnungen wie die reitende, bogenſchießende Amazone, unſere Nummer 27, oder die Gruppe mit der Verwundeten, unſere Nummer 29. Wie unübertrefflich fein iſt darin die Technik bis hart an die Natur herangetrieben, ſo daß die leiſeſten Wallungen der Form, auch das Seidige der Haut, glänzend umſchrieben werden! Aber es wird im rechten Augenblick halt gemacht, ehe das Ganze bis zu jener naturaliſtiſchen Schwelle gelangt iſt, jenſeits derer die platte, photographiſche Gewiſſenhaftigkeit an die Stelle der künſtleriſchen Wahrheit tritt. Wie muß man beobachten und feſthalten können, ehe es einem gelingt, die flüchtigen Bewegungen von Menſchen und auch von Tieren mit ſolcher Sicherheit auf das Papier zu bannen!

In dem Kopf des verwundeten Jünglings, unſere Nummer 37, hat man ein Muſterbeiſpiel für die adelige, – Feuerbach ſelbſt würde geſagt haben: noble, – Formenſprache des Meiſters. Gewiß zeigen die folgenden Frauenköpfe, daß ſie eine gute Grundlage hat. Welche Art Menſchenſchlag die Nanna, die Lucia Brunacci waren, wiſſen wir zur Genüge. Immer wieder kommt Feuerbach in ſeinen Briefen darauf zurück, wie wichtig, ja unentbehrlich das römiſche Modell gerade ſeiner Kunſt war. Aber das Modell allein hat es nicht getan; letzten Endes kommt es doch auf des Künſtlers Auge an, der es

anſchaut. Er muß nicht nur die darin ſteckende Monumentalität erkennen, er muß ſie auch herauszuholen vermögen. Alle dieſe Köpfe bieten ſich überzeugend „wahrheitsgetreu" dar. Wunderbar aber iſt es, wie dieſe Wirkung ſich nicht auf kleinliche Züge ſtützt. Alles das Zufällige, ſozuſagen Alltäglich-Realiſtiſche, was ja jedem Geſicht anhaftet und was auch dieſem Römer und dieſen Römerinnen nicht gefehlt haben wird, hat der Künſtler bei ſeite gelaſſen, – und doch ſtellt ſich die unmittelbare, packende Wirkung ein.

Der Jünglingskopf übrigens weiſt auch die harmoniſche Farbengebung auf, deren ich oben bei den Landſchaftsſtudien gedachte. Der zarte Ton der Kreide, zuſammen mit dem Deckweiß und dem Rotbraun des Papiers, geben eine entzückende Harmonie ab.

Der herbſte Schlag in Feuerbachs Leben war ſeine Berufung nach Wien, denn damit ſchien endlich die Bahn zu dem geebnet, das ihm immer und unentwegt als Ziel vorgeſchwebt hatte, und – es war wieder nichts. Die nochmalige Enttäuſchung hat ihm mehr geſchadet, als wäre ihm gar nicht erſt eine Ausſicht eröffnet worden. Wie es dazu kommen konnte, daß er überhaupt die Stelle in Wien annahm, iſt eigentlich unerklärlich, wenn wir erfahren, daß er, kaum eingetroffen, ſich ſchon darüber klar war, wie wenig er hierhin paßte.

Was ihn hinzog war der monumentale Auftrag, – eigentlich die Staatsaufträge, – geweſen. Endlich ſollte er ſich an „großen" Aufgaben austoben können. Seiner Schwäche, daß er das Monumentale für unzertrennlich mit dem räumlich Ausgedehnten hielt, ſollte entgegengekommen werden. Dabei war er eigentlich gar kein ſogenannter „Raumkünſtler". Obwohl er ſich ſein Werk an die Decke oder an die Wand dachte, ſo ſetzte er es innerlich nicht wirklich in Beziehung zur Schweſterkunſt, zur Architektur; kaum zur Ornamentik. Wandbild oder Freske blieben doch das innerhalb des Rahmens empfundene, tatſächlich als Staffeleibild konzipierte Werk.

So war es doppelt hart, daß ihm gleich das genommen werden ſollte, was allein an Vorteilen der neue Fall ihm bieten konnte. Es ſetzte ſofort ein Kampf ein um die Ausdehnung ſeiner Bilder an der Decke der Aula in der neuen Wiener Akademie. Der Baumeiſter Hanſen wollte ſeine kleinliche Einteilung mit 31 Bildfeldern durchſetzen, aus den einfachen, egoiſtiſchen Gründen, daß er dann mit ſeiner Ornamentik ganz anders zur Geltung gelangen würde. Feuerbach meinte, ſo geſtaltet, würde ſich das Ganze allenfalls zu einem Bahnhofswarteſaal eignen. Hanſen ſchrieb ſogar das Stoffgebiet vor, verlangte etwas aus der antiken Götterlehre und wollte im Mittelbild den verſammelten Olymp dargeſtellt wiſſen. Feuerbach meinte aber, er brauche eine *Handlung*, „irgend eine Botſchaft, damit ſie nicht

wie die Ölgötzen herumhocken". So knüpfte er an die Geburt der Athene an, baute die Szene jedoch in der Weise aus, daß er die völlig gerüstete Pallas vor den versammelten Göttern ihrem Bruder, dem rossebändigenden Apoll, entgegentreten ließ.

Zunächst, um Hansens Widerspruch dadurch zu beschwichtigen, daß er einen guten Willen aufwies, entwarf Feuerbach die ganze Folge von einunddreißig Kompositionen zur Pallas-Athena-Sage in Federzeichnungen während des Sommers 1874 zu Heidelberg. Hiervon bieten unsere Nummern 45 und 46 zwei Hauptproben. Es gibt auch einen Entwurf der ganzen Decke von Hansen, in dem sämtliche Kompositionen von Feuerbach als Aquarellminiaturen hineingesetzt worden sind. Sein eigentlicher Gedanke war, mit diesen Zeichnungen und Aquarellen die Unhaltbarkeit des Planes vorzuführen. Da geschah ein Glückszufall. Die zuständige Behörde entschied sich gegen den Hansenschen und für den Feuerbachschen Gedanken, in dem ein kolossales, über acht Meter langes und fast sechseinhalb Meter breites Mittelbild, der Titanensturz, nebst acht kleineren vorgesehen war. Auch das kleinste der acht war immer noch ungefähr so groß wie das größte von Hansens einunddreißig.

Für das große Deckenwerk gibt es von Feuerbachs Hand eine Fülle von Zeichnungen. Allein im Besitz der Wiener Akademie befinden sich an die sechzig; an die vierzig weitere sind anderswo nachgewiesen und erhalten. Die zwei, die wir abbilden, die Studie zum gefesselten „Prometheus" und zu der einen klagenden „Okeanide", beide in der Berliner Nationalgalerie befindlich, sind immer unter die berühmtesten gerechnet worden.

Wenn sie uns aber doch nicht so ansprechen wie z. B. die Aktstudien zu der Amazonenschlacht, so brauchen wir uns darüber nicht zu wundern. Ein Leben von Verdruß und Kampf, in dem gerade letzterer während der jüngst verstrichenen Jahre ins Kleinliche ging, mußte selbst einem Feuerbach die Frische benehmen, das lodernde Feuer dämpfen. In der ganzen Art dieser Zeichenkunst ist mehr sorgfältige Überlegung, als man ehedem vorfand. Sie sind schon in der Modellierung und in der Behandlung der eigenen Technik, auf die kommende Ausführung an der Decke zugeschnitten worden. Feuerbach war aber durch die Entwicklung der Dinge immer mehr darauf gekommen, der Idee alle Wichtigkeit beizulegen, das Rein-Technische zu mißachten. Seine malerische Durchführung wird, namentlich mit dem steigenden Format, trocken, und etwas von Trockenheit spricht auch aus diesen Zeichnungen heraus.

Nur wenn er von seiner vorgefaßten Meinung über Monumentalität abläßt, gelingt ihm wieder die wahre Monumentalität. Nach

den eben besprochenen Blättern hätte man kaum eine so wundervoll spontane, auch vom rein handwerklichen Gesichtspunkt aus intim-persönliche Zeichnung, wie jenen ersten Entwurf zum „Konzert“, unsere Nummer 49, erwartet. Dieses Gemälde ist wohl nach allem doch die Krone der Feuerbachschen Schöpfungen. Daß es nur als Geschenk in die Berliner Nationalgalerie gelangte, ist kläglich; aber es ist wenigstens da. Einstmals, noch unter Jordans Leitung, war es ebenda auch würdig aufgestellt. Es ist kein Bild, das man unter beliebigen anderen an die Wand hängen darf. Die Weihe, die aus ihm spricht, fordert Abgesondertheit. An der Innenseite der „Apsis“ der Berliner Nationalgalerie gab es ursprünglich eine Nische, und innerhalb dieser, im unteren Geschoß, stand ehemals das „Konzert“ in seinem wunderbaren Rahmen wie ein Altarbild. Das Werk ist ganz aus der Empfindung, aus dem tatsächlichen Erlebnis entstanden; das merkt man ihm an. Keinerlei Überlegung, nichts Gedankliches spielt eine Rolle dabei; es ist reine Stimmungs-Sinnen-Kunst. Das Erlebnis selbst aber betraf den Künstler in der malerischsten aller Städte, in Venedig. Berauschend ist es, wie Erinnerung an die Farbenglut der alten Dogenstadt und deren Kunst sich mit dem melancholischen Gemüt des Meisters verband zu einem zauberhaft koloristischen Niederschlag, der einzig in der Welt dasteht. Und wie bei aller höchsten Kunst ist hier das Handwerkliche das eigentlich Ausschlaggebende.

Unsere Auswahl an Zeichnungen schließt mit einem etwas rätselhaften Blatt. Die Komposition der Nr. 50, namentlich die Erscheinung der Versucherin, klingt ziemlich stark an Moritz von Schwinds „Traum des Ritters“ in der Schackgalerie an. Aber auch Alfred Rethel hat in jüngeren Jahren manches entworfen, an das man unwillkürlich denkt, wenn man diese Versuchung des heiligen Antonius in die Hand nimmt. Beiden genannten Meistern wäre sie am Ende noch zuzutrauen. Am wenigsten eigentlich dem Feuerbach, und man meint am allerwenigsten dem alternden Feuerbach, – insoweit man bei Feuerbach überhaupt vom Alter sprechen darf. Formengebung, Vorwurf, das ganze Gesicht des Bildes verführt uns eher dazu, ein Jugendwerk darin zu erblicken. Doch ist es 1877 datiert und ist also zwei Jahre vor seinem Tod, ungefähr gleichzeitig mit dem „Konzert“ entstanden. Als einzige Probe einer durchgeführten Zeichnung in Wasserfarben mag es in unserem Band seine Stelle behaupten. Früher war das Blatt im Besitz des Königs Ludwig II. von Bayern, von dem es als Geschenk an das dortige Kupferstichkabinett kam. Derselbe Herrscher war es, der als erster für einen großen, bedeutsamen Feuerbach in dem Museum seiner Residenzstadt sorgte. Im Jahr 1879 fand des Meisters wundervolle „Medea“ nach zehnjähriger Wanderschaft ihre Heimat in München.



POESIE





OLIVENBÄUME





TERRASSE UND TREPPE IM PARK VON TIVOLI



MONTE SERRONE





NACKTES KIND VON VORN





NACKTES KIND NACH LINKS





NACKTES KIND, RÜCKENANSICHT



NACKTES KIND, KLETTERND



NACKTES, SITZENDES KIND



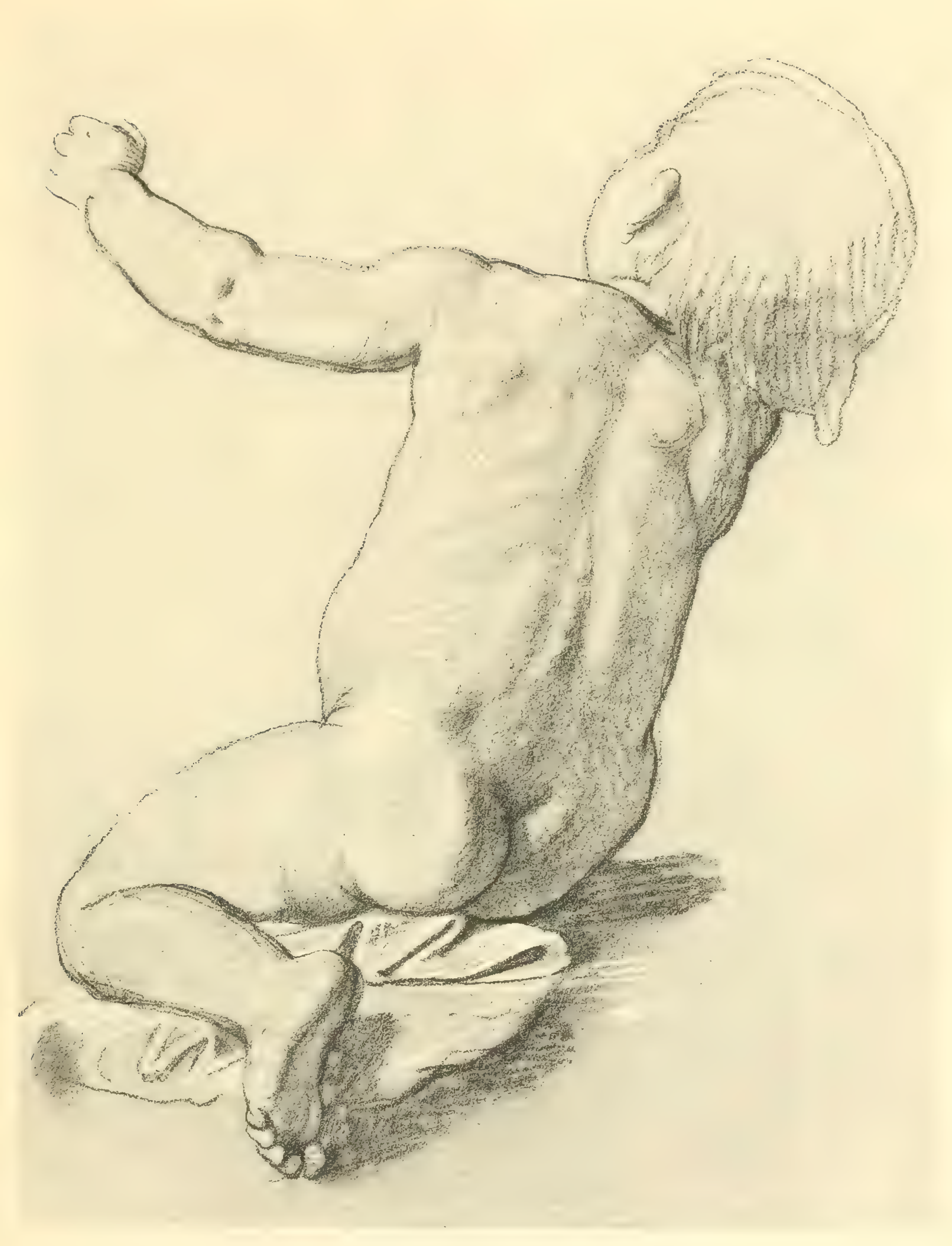


NACKTES, KNIENDES KIND





NACH LINKS GEBEUGTES, NACKTES KIND



NACKTES KIND IN RÜCKENANSICHT NACH LINKS



KINDERKOPF, NACH RECHTS HERAUFBLICKEND



KINDERKOPF, NACH LINKS HERAUFBLICKEND



KINDERKOPF, NACH RECHTS HERABBLICKEND



KINDERKOPF, NACH LINKS HERABBLICKEND



LAUTENSPIELENDES KIND





MANDOLINE SPIELENDES KIND U. A. M.





KINDERKÖPFCHEN VON VORN





ENTWURF ZU EINER GRABLEGUNG





MÄNNERAKT U. A. M.



FRAUENAKT



HÄNDESTUDIEN



SINGENDES MÄDCHEN UND MANDOLINE SPIELENDER KNABE





AMAZONENKAMPF



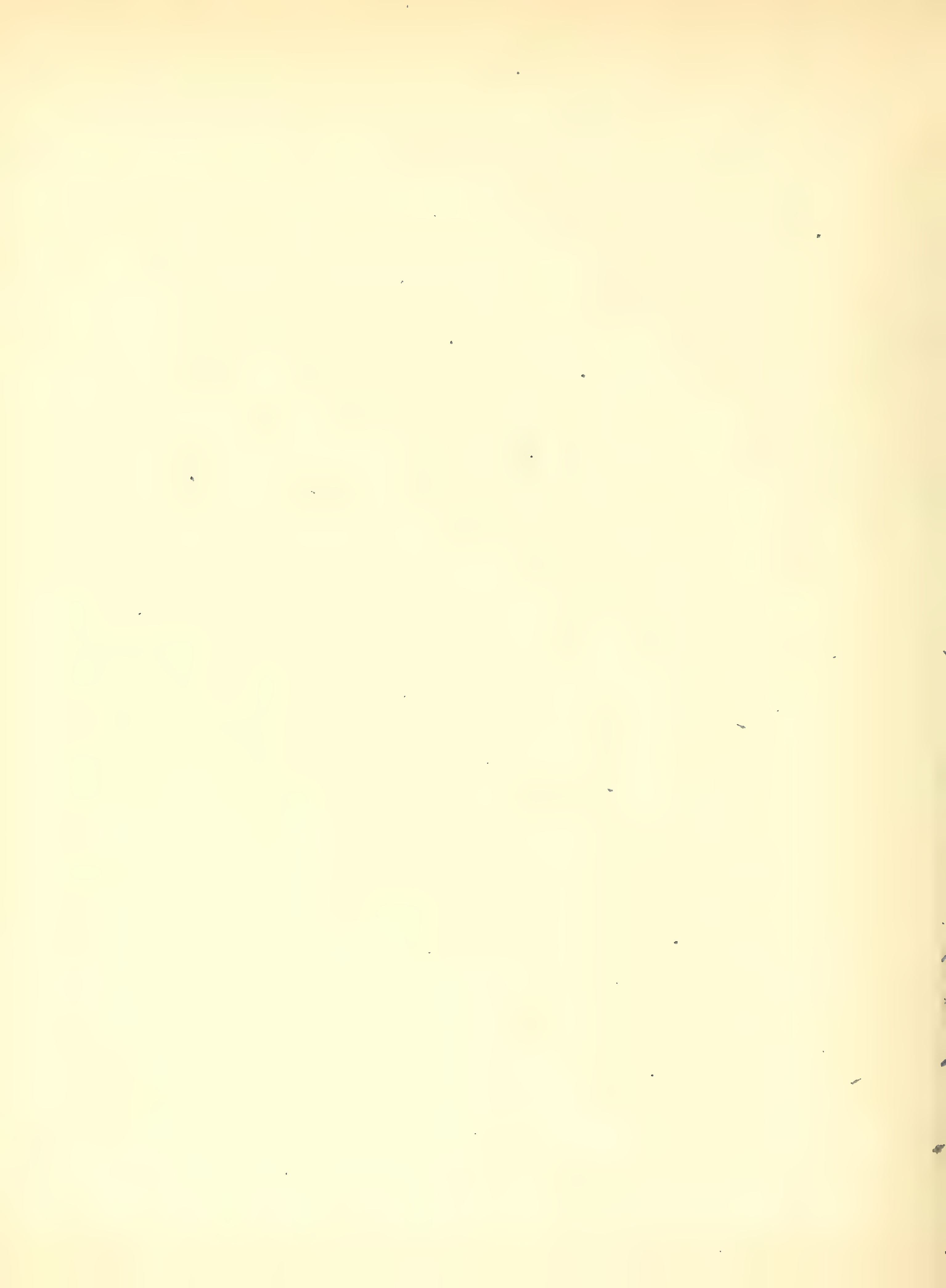
AMAZONENSKIZZEN



REITENDE BOGENSCHÜTZIN



LANZENTRÄGER





KÄMPFERINNENGRUPPE



KÄMPFENDER MANN U. A. M.





LIEGENDE, NACKTE FRAU



GESTÜRZTER MANN





REITENDE AMAZONE





FRAUENAKT U. A. M.



BEIN- UND ARMSTUDIEN



FRAUENAKT, UMSINKEND



JÜNGLINGSKOPF



FRAUENKOPF



BEKRÄNZTER KOPF



FRAUENKOPF NACH RECHTS



FRAUENKOPF, ZURÜCKGELEHNT



FRAUENKOPF, NACH RECHTS HERABBLICKEND





GALOPPIERENDES PFERD U. A. M.



ZWEI PFERDE



DIE GEBURT DER ATHENE



ATHENE ENTSÜHNT DEN OREST



PROMETHEUS UND DER ADLER



LIEGENDE, NACKTE FRAU



MUSIZIERENDE FRAUEN



DIE VERSUCHUNG DES HEILIGEN ANTONIUS









